

Gustav Mahler (1860–1911) – Sinfonie Nr. 4 G-Dur

Nachdem die vierte Symphonie von Gustav Mahler am 25. November 1901 in München unter seiner eigenen Leitung zum ersten Male erklang, verließ ein überraschtes, zum Teil verwirrtes und enttäuschtes Publikum den Konzertsaal: Angesichts Mahlers bis dahin gehörter Symphonien und insbesondere nach der monumental angelegten Zweiten, der Auferstehungssymphonie, hatten die meisten doch mit einem Werk von anderer Art gerechnet. Ohne Zweifel: Die Vierte mit ihrer schmalen Orchesterbesetzung (der kleinsten aller Mahler-Symphonien und ganz ohne Posaunen und Tuba), ihrer gemäßigten Länge in einer „klassischen“ Viersätzigkeit mit eingängigen musikalischen Themen und mit ihrer an mehreren Stellen kindhaft-harmlos anmutenden Stimmung lässt den Zuhörer ein anderes Ambiente erleben als die früheren Symphonien des Komponisten.

Und dennoch steht, trotz aller spürbaren Unterschiede, Gustav Mahlers Vierte – die heute eine der meistbewunderten seiner Symphonien ist – zugleich in enger Verknüpfung mit den drei vorangegangenen. Dass entweder rein instrumental oder auch mit Singstimmen-Einsatz, aber in allen vier Symphonien auch Lieder erklingen, die Mahler auf Texte aus der – von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebenen – Gedichtsammlung „Des Knaben Wunderhorn“ komponierte, bildet nur einen Aspekt der Zusammengehörigkeit der vier Werke. Ja auch als „dem Inhalt und Aufbau nach eine durchaus in sich geschlossene Tetralogie“ bezeichnet Natalie Bauer-Lechner – jene ein Leben lang treue Freundin und Korrespondentin Mahlers, deren Briefen und Berichten die Mahler-Forschung viel zu verdanken hat – die ersten vier Symphonien. Sie beschreibt, dass selbst Mahler auf „den engen Zusammenhang der Vierten mit jenen, die erst durch diese den Abschluß erhalten“, hinwies. Unmittelbar hörbar wird dieser Zusammenhang insbesondere mit der dritten Symphonie, wenn die Musik dort zum Text „Ich hab übertreten die zehn Gebot“ im fünften Satz („Es sangen drei Engel“), plötzlich auch im vierten Satz der vierten Symphonie als ein die Strophen abschließender musikalischer Gedanke immer wiederkehrend erkannt werden kann.

So „traditionell“ Mahlers Vierte im ersten Augenblick scheint, sind kompositionstechnische Besonderheiten in ihr doch augenfällig. Noch bevor an klassische Themen von Haydn oder vielleicht Schubert erinnernde, klare musikalische Gedanken des ersten Satzes erklingen, bieten die ersten Takte einen seltenen Beginn der Symphonie: Schellen werden in repetierender Bewegung hörbar (Th. W. Adorno nannte sie „Narrenschellen“), die dann auch im Verlauf des Satzes die strukturelle Gliederung durch einzelne Formteile markieren. Die Schellen kehren dann im Finalsatz als Ausdruck ironischer Skepsis wieder; aber auch im zweiten Satz hört man immer wieder noch – von anderen Instrumenten gespielte – Erinnerungen an dieses erste Schellenmotiv. Auch der Anfang des zweiten Satzes bringt eine Seltenheit mit sich: Alle vier Saiten der Solo-Violine sind um einen Ganzton höher gestimmt, damit eine trübe, blutleere Klangwirkung einer Fidel (Mahler hat das sogar in der Partitur angegeben) entsteht; sie wird – in diesem Scherzo-Satz mit zwei ländlich-volkstümlich anmutenden Trios – vom „Tod“ und „recht absonderlich“ gespielt (Brief des Dirigenten Bruno Walter von 1901). Ein verunsichert-Sein des Zuhörers ist an diesem Beginn des zweiten Satzes auch unausbleiblich, und es erklingen über 20 Takte, bis eine tonale annähernde Gewißheit bei der Kadenz sich einstellt. Als quasi eine „Anfechtung“ dieser grotesken Fratzenspiele des zweiten Satzes – aber auch als vorausgehender Gegensatz zum Finale – wirkt das ruhvolle, ernsthafte Poco adagio als dritter Satz, der im Grunde ein Variationssatz mit zwei Themen (einem Dur- und einem Mollthema) ist; Variationen im Mahlerschen Sinne, d. h. solche, die eine fortschreitende, ausweitende Umwandlung als Grundsatz in sich tragen, deren wiederkehrendes Erscheinen aber durch die Pizzicato-Figuren der tiefen Streicher zuverlässig erkannt werden kann. Völlig unerwartet bricht in diese stellenweise schon beschleunigte, doch immer wieder zurückkehrende beherrscht-friedliche Ruhe eine letzte lebhaft Passage mit leuchtenden Blechbläser-Klängen ein, die wie eine stürmische Coda wirkt. Sie lässt bereits den Schluss des Finalsatzes vorahnen mit ihrem plötzlichen E-Dur, von dem hier aber nur Ausgangstonart mit ihrer Ruhe noch einmal zurückgefunden wird.

Der vierte, letzte Satz allein enthält in der vierten Symphonie eine Vokalstimme und somit einen Text – natürlich nimmt Mahler damit bewusst Bezug auf Beethovens Neunte. Bei Mahler ist der Gesang aber nur ein Sopran-Solo, der das Gedicht „Der Himmel hängt voll Geigen“ aus der Wunderhorn-Sammlung, mit Mahlers leichten Veränderungen vergegenwärtigt. Schon viel früher als die ersten drei Sätze der Symphonie war der Finalsatz fertig: Sein Orchesterlied „Das himmlische Leben“, welches Mahler bereits 1892 als eine der Fünf Humoresken (alle waren Wunderhorn-Lieder) komponiert – aber noch nicht publiziert – hatte, übernahm er komplett in seine 1899 in Mayernigg konzipierte Vierte als Schlusssatz. Dabei ließ ihn die Idee, dass Das himmlische Leben als Finale einer Symphonie fungieren muss, damals schon seit Jahren nicht los, wollte er doch ursprünglich auch schon seine dritte Symphonie um 1896 mit diesem Orchesterlied als Schlusssatz enden lassen – was er dann doch nicht tat.

Es musste damals auch als ein im ersten Moment eigenartig wirkendes Vorhaben von Mahler angemutet haben, diesem betrübend langsam und tief ausklingenden Orchesterlied unbedingt die Position eines Finales, d. h. gleichsam einer musikalischen „Bilanz“ in einer Symphonie, verleihen zu wollen. Und doch gerade diese Gegensätzlichkeiten musste er haben, gerade das Spiel mit den Kehrseiten der Wahrnehmungen und den widersprüchlichen Missverhältnissen zwischen den letzten Worten: „Die englischen Stimmen ermuntern die Sinnen, daß alles für Freuden erwacht“ und der dabei zwar im hellen, „himmlischen“ E-Dur ausklingenden (Grundtonart des Satzes sowie der Symphonie war G-Dur!), aber andererseits in ihrer utopischen Vision ersterbenden Musik. Und zwischen der naiv-lauschigen Erscheinung des Paradieses im Text und dem unausbleiblichen Verlust dieser Fiktion für den erfahrenden, alle Angelegenheiten dieser Welt bewältigenden Menschen. In Hinblick auf diese künstlerische Sinnesart Mahlers, in der die These durch das subtile Humoristische zur Antithese wird, kann auch Adornos bekannt gewordene Charakterisierung der vierten Symphonie verstanden werden, derzufolge das Werk „ein Als-Ob von der ersten bis zur letzten Note“ darstelle. Für Mahler, den „Meister der Ironie und Vieldeutigkeit“ (Jonathan Carr), konnte die Lösung der ersten drei Sätze und gleichermaßen der in seinen ersten drei Symphonien angeschlagenen Fragestellungen nur in der Unabwendbarkeit des Verlustes eines geheuchelten „himmlischen Lebens“ erbracht worden sein – musikalisch bewältigt in bewusst gemimter Naivität eines abgeklärt zurückhaltenden Finalsatzes der vierten Symphonie.

Veronika Ágnes Fánicsik